

# Nuevo Mundo Mundos Nuevos

Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds

Images, mémoires et sons | 2019

(Re) Pensar Malvinas: visualidades, representaciones y derechos humanos – Coord. par Alejandra Soledad González, Ramiro Manduca y Verónica Perera

ALEJANDRA SOLEDAD GONZÁLEZ

---

## Figuras (in)visibilizadas. En torno a una serie de pinturas producidas en Córdoba sobre la guerra de Malvinas

*Figures that remain (in)visible. A series of paintings on Malvinas War perform in Córdoba*  
<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.76925>  
[08/10/2019]

---

### Résumés

Español English

La Agrupación para el Desarrollo de Experiencias Visuales (ADEV) se presentó públicamente, mediante una muestra en un centro cultural ubicado en la ciudad de Córdoba, durante 1983; es decir, en el año final de la última dictadura argentina. En entrevistas mantenidas con algunos ex integrantes de ADEV, testimonios diversos coinciden en señalar que la propuesta de uno de sus miembros (Selva Gallegos) combinaba pinturas y poesías referidas a la reciente guerra de Malvinas. Este artículo propone una exploración de historia cultural acerca de esa serie artística, algunos antecedentes y su contexto tanto de producción como de circulación. Una de las hipótesis sostiene que esas pinturas y poesías planteaban “estructuras de sentimientos” y “vibraciones intensivas” donde se tensionaba a la memoria oficial, heroica y autoritaria, que los funcionarios dictatoriales estaban construyendo en torno a esa contienda en la posguerra. Algunas de las variables indagadas fueron: series en trabajos previos de la artista, factores individuales y grupales que condicionaron una exposición crítica durante la dictadura, características de las obras que re-elaboraban artísticamente a un conflicto insular austral desde una ciudad mediterránea, imágenes y palabras que adquirieron (in)visibilidad.

In the city of Córdoba during 1983, the last year of Argentina's dictatorship, the Association for Development of Visual Experiences (ADEV) made its public appearance during an exhibition in a

cultural center. In interviews with some former ADEV members, they agreed that the proposal of Selva Gallegos (one of ADEV members) combined paintings and poetry regarding the recent Malvinas War. This article proposes an exploration of cultural history about that artistic series, some background and the context of its production and dissemination. A hypothesis holds that those paintings and poetry proposed “structures of feelings” and “severe turbulence” to put a strain on the official, heroic and authoritarian memory built by dictatorial authorities around that postwar conflict. Some of the studied variables were a series of Gallego’s early works, individual and group factors that influenced a critical exposition during the dictatorship, artwork traits that reframed artistically the Malvinas War from a Mediterranean city, images and words that became (in)visible.

---

## Entrées d’index

**Keywords :** series, paintings, poetry, Malvinas War, group

**Palabras claves :** series, pinturas, poesías, guerra de Malvinas, grupo

---

## Texte intégral

# Enfoques, trayectos y contextos precedentes

- 1 El objetivo de este ensayo es analizar un proceso artístico emergente en el bienio 1982-1983 en la ciudad de Córdoba<sup>1</sup>. Como eje principal, reconstruiremos un evento del microcosmos de las artes plásticas: la serie denominada *Pinturas blancas sobre la Guerra de Malvinas* creada por la artista Selva Gallegos, cuyas imágenes devinieron significativas en varios aspectos. La producción de la serie comenzó al final de 1982, mientras su exhibición pública se concretó en mayo de 1983, dentro de la muestra colectiva expuesta por la Agrupación para el Desarrollo de Experiencias Visuales (ADEV) en el Centro Cultural Alta Córdoba (CCAC). Como podremos corroborar en las páginas siguientes, cinco factores favorecieron que Selva elaborara y expusiera esa serie: una trayectoria individual donde el modo de producción seriado era una constante<sup>2</sup>, la conmoción personal por la posibilidad de convocatoria de uno de sus hijos a la guerra por las Islas Malvinas, la experiencia de duelo de sus alumnas por parientes fallecidos en esa contienda austral, la pertenencia a un grupo de artistas que habilitaba la experimentación, y la coyuntura tanto de “agotamiento y descomposición” de la última dictadura<sup>3</sup> como de un conjunto de “políticas culturales” que, en Córdoba, combinaron desde la censura y la tolerancia (ante ejercicios de libre expresión) hasta la fundación de nuevas instituciones artísticas<sup>4</sup>.
- 2 Como eje secundario bosquejaremos algunas características de la coyuntura bélica y posbélica, las cuales fueron uno de los factores que motivaron tanto a la serie pictórica en cuestión como a ciertos dibujos y grabados de la artista que circularon durante esas etapas. Para reconstruir este proceso exploraremos un conjunto de contextos<sup>5</sup>. Entre ellos, podremos observar que en el macrocosmos de esta urbe mediterránea se elaboraron desde la posguerra diversas memorias y olvidos oficiales en torno al conflicto insular con Inglaterra considerado como la única “guerra convencional” librada por la Argentina en el siglo XX<sup>6</sup>. Desde un enfoque de Historia cultural transdisciplinar cotejaremos vestigios heterogéneos (testimonios orales, imágenes, catálogos, periódicos) para acercarnos al difícil tránsito desde las estructuras y las normas colectivas hacia las situaciones vividas y las estrategias individuales<sup>7</sup>.
- 3 Antes de profundizar en el bienio 1982-1983 cabe sintetizar algunas notas de la trayectoria de la artista. Selva nació en General Viamonte, una localidad ubicada a 360km de Córdoba. El traslado de la familia a la capital provincial sucedió en 1956, motivado por el fallecimiento paterno y la búsqueda de estudios actualizados. Su formación artística comenzó en la Escuela Provincial de Bellas Artes “Dr. José Figueroa Alcorta” (EPBA), y continuó en Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). En 1972 egresó

de la UNC con dos títulos que acreditaban capitales culturales disputados en el campo artístico: Licenciada en Pintura y Profesora Superior en Artes Plásticas<sup>8</sup>. Entre los años 60 y la primera mitad de la década de 1970 exhibió sus dibujos, grabados y pinturas en exposiciones grupales e individuales patrocinadas por diversas instituciones del microcosmos, tanto en Córdoba como en la capital de Argentina, Buenos Aires<sup>9</sup>. Varias de esas exposiciones recibieron atención de la prensa, por ejemplo, algunos críticos nacionales interpretaron el trabajo de Selva como “variantes entre el expresionismo surrealista y la abstracción con tendencia a lo imaginario”<sup>10</sup>.

- 4 El modo de producción seriado fue una de las características de su quehacer artístico. Tanto algunos géneros (figuras humanas y paisajes) como ciertos personajes (presos políticos y militares) o temas (encierro y guerra) fueron frecuentados y resignificados en dos lenguajes principales. Por un lado, encontramos obras abstractas, exhibidas en galerías o museos dentro y fuera del país. Por otro lado, Selva elaboró un conjunto de grabados figurativos cuya exposición pública devino excepcional. Piezas como *El gran dictador* o *Veneración de la guerra* integraban una serie denominada *La Sentencia* (fig. 1<sup>11</sup>), compuesta por 15 grabados producidos entre 1968 y 1974.



Fig. 1 – Gallegos, Selva (G.S.), *Capitán San La muerte*, Serie *La Sentencia*, xilografía, 100x55 cm aprox. 1968-1974. Colección de la artista

- 5 Según recuerda la artista, “la serie completa nunca fue expuesta (...) es posible que haya existido una autocensurada”<sup>12</sup>. Algunos de esos títulos e imágenes procuraban tonos de denuncia respecto a la violencia desplegada, en Argentina en general y en Córdoba en particular, desde el golpe de Estado liderado por el General Onganía en 1966<sup>13</sup>. Si bien el contexto no era sentido como propicio para exhibir toda la serie, Selva fue encontrando una estrategia artística para construir un “testimonio” visual sobre sus vivencias y resguardarlo en su taller<sup>14</sup>.
- 6 El clima dramático se agudizó. Durante los prolegómenos y las primeras etapas del régimen instaurado en 1976, en esta ciudad, que era sede del III Cuerpo de Ejército y de la Escuela de Aviación Militar, se difundió la sensación de una “Córdoba aterrorizada”<sup>15</sup>. El argumento de “guerra contra la subversión marxista” les sirvió a los dictadores para legitimarse en el poder y desplegar dispositivos legales e ilegales, públicos y encubiertos, tácticas de consenso e instrumentos represivos materiales y simbólicos. En 1980 el discurso oficial remarcaba tanto la victoria en el campo de las armas como la necesaria continuidad de la guerra en el terreno cultural, pues, desde su visión, el comunismo seguía acechando “mentes y corazones, especialmente juveniles”<sup>16</sup>. Así, en la coyuntura cordobesa 1980-1983 proliferaron políticas que ampliaron las actividades de teatros y museos tradicionales, mientras fundaban nuevas instituciones como los Centros Culturales barriales.
- 7 Frente a ese régimen que combinaba vigilancia y patrocinio, las estrategias creativas fueron variadas. Algunas de las opciones de los artistas plásticos implicaron: autocensura, merma de circulación, repliegue en el interior de sus casas y talleres, o producción de obras encriptadas<sup>17</sup>. Entre 1976 y 1981 el currículo de Selva evidencia una abrupta disminución en sus exposiciones; entre las excepciones se cuenta una muestra individual en el Museo

Municipal de Bellas Artes “Dr. Genaro Pérez” en 1980<sup>18</sup>. Si bien la artista no recuerda cómo fue posible acceder a esa institución local, su estrategia parece haber virado desde el ostracismo hacia la (re)ocupación de un espacio museográfico. Expuso una serie denominada *Las Estaciones* conformada por dibujos y pinturas “coloridas” que mixturaban paisajes de “campos de trigo” con figuras humanas femeninas<sup>19</sup>. Según un cronista del cual solo conocemos sus iniciales (RGP), algunos cuadros visibilizaban tanto ojos que “miran el paisaje de una tarjeta” como la estampa de las manos de la artista traspasando partes del marco<sup>20</sup>. Como pie de foto (fig. 2), agregaba: “Las manos se estrellan impotentes contra los muros invisibles que separan lo soñado de lo presente. La nostalgia de un mundo imaginado se confunde con el mundo que aúlla alrededor nuestro”.



Fig. 2 – G.S., Serie *Las Estaciones*. Dibujos y pinturas. Contratapa del catálogo. Exposición en el Museo Municipal de Bellas Artes “Dr. Genaro Pérez”, Córdoba, 1980.



# El preludio: guerra, laberintos, insomnio, banderas y efeméride

- 8 Durante la guerra de Malvinas, agentes e instituciones pertenecientes a mundos de diversas artes (literarias, musicales, teatrales y plásticas), desplegaron, entre otras acciones, campañas de donaciones para ayudar a los soldados apostados en el sur<sup>21</sup>. Por ejemplo, el diario La Voz del Interior (LVI) informó que los Artistas Plásticos Asociados de Córdoba (APAC), con auspicio del gobierno, convocaron a los creadores de la provincia a donar sus obras para la concreción de “una gigantesca muestra denominada *Exposición pro-Malvinas*”<sup>22</sup>. El periódico difundió una promesa (“el producto de su venta será destinado al Fondo Patriótico”) e invitó al público a la inauguración, prevista para el 28 de mayo de 1982 en una institución hegemónica del campo artístico-plástico: el Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa”. A mitad de mayo, la nómina de obras recaudadas incluía a galerías locales y a “personalidades relevantes de la plástica [como] Budini, Cárrega Núñez, Scieppaquercia, Pecker, Cresta, De Monte, Bastos, Carranza, Ponce y otros”<sup>23</sup>.
- 9 En aquel entonces Selva era socia de APAC y tenía una trayectoria de dos décadas en el campo local; según su testimonio: “muchos artistas donaron obras, pero al final no se hizo nada, no sé qué pasó...”<sup>24</sup>. Ella entregó uno de los 35 dibujos que integraban la serie *Laberintos*, la cual había sido producida entre 1979 y 1981. En agosto de 1982, dos meses después de la derrota bélica de Argentina ante Inglaterra, Selva expuso esta serie mediante una muestra individual en el Centro Cultural de barrio San Vicente (CCSV). La primera página del catálogo, así como un afiche diseñado para la exposición, reproducían la imagen de la siguiente obra (fig. 3)<sup>25</sup>.



Fig. 3 – G.S. Serie *Laberintos*, Dibujo, 1981. Exposición en el CCSV, Córdoba, 1982. Colección de la artista.

- 10 La segunda página del catálogo transcribía un texto escrito por el artista Héctor Bianchi Domínguez, donde se asociaba el trabajo de Selva con el surrealismo. El público podía leer

una interpretación de las obras donde algunos tópicos claves eran las sensaciones de encierro, confusión, oscuridad y silencio.<sup>26</sup>

- 11 Si esos *Laberintos* iniciados en 1979 adquirieron una relación indirecta con la guerra de Malvinas a partir de la donación de uno de esos dibujos para integrar el Fondo Patriótico, una segunda serie (grabados titulados *Banderas*) alcanzó un vínculo más cercano con esa contienda<sup>27</sup>. Su producción fue motivada por la experiencia de Selva como “testigo” insomne de noticias trágicas<sup>28</sup>. En recuerdos de la artista:

Yo de noche no dormía... A mi hijo mayor los militares le dijeron: ‘tranquilo, actualiza domicilio, solo serás convocado en caso de evacuar la ciudad por bombardeos’ (...) Y uno de mis hijos más chicos armada barquitos, les ponía una banderita inglesa, y los quemaba...  
(Entrevista, 2019)

- 12 Cuando estalló la guerra austral Selva tenía 39 años y tres hijos varones, el mayor de los cuales había nacido en 1961 y, según el testimonio materno, fue advertido por funcionarios militares sobre su posible incorporación como soldado, en el caso de que Córdoba fuera bombardeada<sup>29</sup>. La posibilidad de que esta ciudad mediterránea, ubicada a más de 2250 km de las islas Malvinas, pasara a ser parte activa del escenario donde se libraba el conflicto, fue uno de los temores difundidos durante varios de los 74 días que duró la contienda; entonces reverberó la sensación de una “Córdoba aterrorizada”<sup>30</sup>. Transcurrido un mes de la autodenominada recuperación de las islas, se fundó en esta urbe “el Centro de Defensa Civil 2 de abril”, que estableció su sede en “la biblioteca pública Malvinas Argentinas” y tenía por función tanto “organizar un banco de sangre viviente” como instruir a la población para el esfuerzo bélico y medidas de autodefensa en caso de ataque inglés<sup>31</sup>.
- 13 Durante la guerra, en las vigiliadas nocturnas de la familia, la artista recuerda permanecer alerta ante la información “directa” que recibía por parte de su ex suegro, Adelmo Montenegro, el director del diario LVI y “abuelo” de su hijo mayor<sup>32</sup>. La noticia del hundimiento del crucero General Belgrano por parte de un submarino nuclear de la Armada Británica emerge en sus palabras y gestos como un acontecimiento traumático frente al cual, mientras uno de sus hijos respondió mediante pulsiones del mundo infantil (jugando a “quemar barquitos ingleses”), ella empezó a elaborar artísticamente como tema a una serie denominada *Banderas*. Esta serie, que tomaba como eje a uno de los emblemas principales de las naciones, estaba integrada por 18 grabados. El catálogo de 1982 visibilizaba un tópico principal que era metaforizado y resignificado en palabras e imágenes: *América* devenía una figura reiterada (fig. 4) y tensionada en varios de los títulos con los prefijos *latino* o *sur*<sup>33</sup>.



Fig. 4 – G.S. Propuesta para una Bandera de América, Aguafuerte, Serie *Banderas*, 1982, Exposición en el Teatro San Martín, Córdoba (Colección de la artista)

- 14 Estos grabados fueron exhibidos entre septiembre y octubre de 1982, en la inmediata posguerra, mediante una muestra individual en la *Sala de Exposición* de otra institución hegemónica del campo cultural dependiente de la Dirección de Actividades Artísticas del gobierno provincial: el Teatro del Libertador General San Martín.<sup>34</sup> Clara García Montañó de Reyna integraba el catálogo con un texto que pretendía guiar al público en la apreciación estética<sup>35</sup>. A la vez, dentro del listado de los 18 grabados, solo uno de ellos ofrecía, además del título, la siguiente referencia: “*Tu laurel costará muchos olivos* (poema de Elena Siró). Diario *La Capital de Rosario*”<sup>36</sup>. Según recuerda Selva, ese poema publicado en la provincia de Santa Fe, llegó a sus manos a partir de una de sus estudiantes, que cursaba clases en la EPBA, la cual tenía familiares combatientes en Malvinas<sup>37</sup>.
- 15 Entre el final de 1982 y el primer cuatrimestre de 1983 Selva gestó la elaboración de otra serie de artes plásticas a la cual denominó: *Pinturas blancas sobre la guerra de Malvinas*. Atendiendo al enfoque de Burke, cabe sintetizar algunas características sociales y políticas del contexto de su producción. Se trató de una coyuntura nacional conmovedora donde distintas presencias y ausencias (especialmente “juveniles”) adquirieron una visibilidad efervescente e irrumpieron como uno de los factores que contribuyeron en la descomposición del régimen. El retorno de algunos soldados combatientes en Malvinas y los homenajes para los “héroes caídos” se combinó con una multiplicación de denuncias sobre “desaparecidos” y con la emergencia de numerosas tumbas anónimas en distintos cementerios de la república (como el de barrio San Vicente en Córdoba)<sup>38</sup>.
- 16 En torno al proceso de construcción de una memoria oficial sobre la guerra insular, el gobierno de Córdoba desplegó desde julio de 1982 distintas acciones que situaron, dentro del territorio de esta ciudad mediterránea, marcas simbólicas alusivas a la reciente contienda; entre ellas, se instalaron textos en sitios tradicionales y se inauguraron nuevas plazas. En abril de 1983, el primer aniversario del intento de “recuperación” de las islas fue instituido como feriado nacional: *Día de las islas Malvinas, Georgias del Sur y Sándwich del Sur*<sup>39</sup>. Entre los actos cordobeses por esa efeméride, la prensa reseña que el gobernador Pellanda, junto con autoridades civiles y castrenses, se congregaron en la céntrica Plaza San Martín, izaron la bandera nacional, “cantaron el himno, procedieron al descubrimiento de una placa recordatoria en el pedestal del monumento al Libertador, depositaron ofrendas florales y guardaron un minuto de silencio en honor a los caídos”<sup>40</sup>. Por su parte, el intendente Cafferata, junto a otro cortejo civil y militar, se trasladaron a la *Plaza Malvinas Argentinas* de barrio Santa Isabel. El objetivo era redefinir las nominaciones de cuatro calles (que antes citaban a ciudades inglesas y estadounidenses) con los nombres de combatientes cordobeses fallecidos en el Atlántico Sur. Un diario publicaba tanto las nuevas denominaciones como los datos de algunos decesos:

Mayor Fernando Casado, de la Fuerza Aérea, caído en Puerto Argentino; Cabo Segundo A. González, de la Armada, muerto en el hundimiento del crucero General Belgrano y soldados Eduardo Sosa y Eduardo Vallejos, del Ejército, caídos también en las Malvinas. Estos nombres reemplazan a los anteriores de: Manchester, Columbia, Montana y Baltimore <sup>41</sup>

## Otras memorias. Pinturas blancas sobre la guerra de Malvinas

- 17 Las *Pinturas blancas*... devienen significativas para el campo cultural de Córdoba en varios sentidos. En relación al macrocosmos, esta serie pictórica planteaba “estructuras de sentimientos”<sup>42</sup> y “vibraciones intensivas”<sup>43</sup> donde se tensionaba a la memoria oficial, heroica y autoritaria, que los funcionarios dictatoriales estaban construyendo en torno a esa contienda en la inmediata posguerra. En el microcosmos de las artes plásticas, las obras resultaron “excéntricas” por distintas razones<sup>44</sup>. Dentro de los trescientos nombres relevados por Moyano, en el *Diccionario de Artistas Plásticos de Córdoba*, solo existe una única mención a una obra plástica que re-elaboró el tema de la Guerra de Malvinas: una



escultura de otro creador (la cual abordaremos más adelante). En esa multitud de artistas, si bien se reseñan datos de la trayectoria de Selva no se aborda a estas *Pinturas Blancas*. Además, entre sus contemporáneos nacidos en la década de 1940, no era habitual la transposición entre pinturas y poesías, un recurso que sí adquirió potencia en la serie en cuestión<sup>45</sup>.

- 18 Extendiendo al caso local el análisis de Usubiaga sobre el terreno porteño, podemos decir que Selva fue otra de las artistas que “imaginaron la guerra” y generaron “representaciones de ese hecho traumático para la sociedad”. Esa serie pictórica fue una de las formas que le permitió a la artista “la elaboración de un duelo simbólico” individual, que a la vez, contribuyó a “construir la memoria colectiva”<sup>46</sup>. En entrevistas mantenidas con algunos ex integrantes de ADEV, testimonios diversos coinciden en señalar que la propuesta de Selva combinaba “pinturas y poesías referidas a la reciente guerra de Malvinas”<sup>47</sup>. A la vez, con una distancia temporal mayor a tres décadas, la artista recuerda que fue en el contexto de posguerra, cuando surgió en ella una pulsión particular: “me importaba lo que habían pasado los muchachos en Malvinas, tantos episodios (...) hice entre siete y diez cuadros”<sup>48</sup>. Los sucesos re-elaborados plásticamente se alejan de “los códigos de la pintura histórica tendiente a configurar la imagen de una gesta patriótica”, en cambio, se presentan como una crónica trágica de escenas dramáticas<sup>49</sup>. En esta parte del artículo abordaremos algunas características de las obras y de la exposición grupal.

## Figuras humanas entre presencias y ausencias

- 19 En la serie emergían tres temáticas: predominantemente, “eran pinturas de los soldados de Malvinas y los territorios blancos”; esporádicamente aparecían símbolos patrios argentinos, como “una bandera pequeña”<sup>50</sup>. Al respecto, la artista agrega: “hubo varias figuras humanas..., una pintura mostraba a un soldado con muletas y a otro sentado en un cajón de manzanas, de esos que les enviaban [desde el continente], con dos banderitas”. Una imagen resguardada en su archivo permite que visualicemos una de las figuras que había trabajado en varias obras: los heridos. El siguiente boceto (fig. 5) propone dos rostros masculinos vendados y erguidos, con expresiones alusivas al dolor; donde la mirada frontal del personaje de la izquierda involucra al espectador. Es un bosquejo en lápiz que antecedió a un retrato pictórico sobre el cual no subsisten imágenes. Según su testimonio: “no trabajaba ni con fotografías ni con modelos sino desde mi imaginación”.





- 20 A la vez, dos fotografías de su archivo evidencian otro tema que había sido re-elaborado pictóricamente: los caídos. La imagen de uno de los cuadros muestra la representación de una figura humana yacente. Su disposición sugiere inmovilidad, mientras la escena es plasmada dentro de un espacio interior (fig. 6). Aquí, a diferencia del realismo procurado en el dibujo anterior, el cuerpo es plasmado mediante trazos más abstractos. Esta figura vendada parecía reposar en una especie de camilla cubierta con un paño cuyos colores (celeste y blanco) remitían a la bandera argentina.



Fig. 6 – Gallegos, Selva. S/t. Serie *Pinturas blancas sobre la Guerra de Malvinas*, 1983, Córdoba. (Foto recuperada del Archivo personal de la artista)

- 21 Si bien el motivo del emblema nacional podría vincularse con la serie de grabados recientes de la artista (*Banderas*), considero que aquí se tensiona a un proceso social extra-artístico que adquirió una larga duración en el país: la figura del héroe que entrega la vida por la nación simbolizada en su bandera. A modo de rescatar el contexto cultural y político en el cual se gestó la producción de la serie pictórica, cabe decir que en el mes de la derrota de Argentina ante Inglaterra, en junio de 1982, se reiteró la ceremonia de *Jura de la Bandera*, en la Escuela de Aviación Militar de Córdoba. La importancia de la celebración quedaba sugerida por las autoridades militares y civiles registradas por la prensa<sup>51</sup>. Los protagonistas de esta jura (cadetes y conscriptos de la Clase 1963), así como el público, fueron los destinatarios del mensaje heroico del director de la institución, comodoro Ventura, en el cual la Guerra de Malvinas irrumpía como testimonio del cumplimiento de “juramentos” pasados, pues, en las islas, “oficiales, suboficiales y soldados defendieron la Patria hasta perder la vida”<sup>52</sup>. La investigación de Blázquez permite conocer cómo la *Jura de la Bandera* implicó en la Argentina del siglo XX un marcado elemento de violencia performativa<sup>53</sup>.
- 22 Una segunda foto muestra una pintura donde Selva tematizaba la figura de un avión caído en un contexto exterior; allí las formas y colores, del ambiente que actuaba como fondo, representaban una atmósfera aislada y nevada (fig. 7). La invisibilidad de los tripulantes y pasajeros agudizaba la sensación de tragedia e invitaba a pensar en decesos argentinos, ya que la nave portaba otro símbolo nacional, una escarapela con los colores patrios.



Fig. 7 – Gallegos, Selva. Serie *Pinturas blancas sobre la Guerra de Malvinas*, 1983, Córdoba. (Foto recuperada del Archivo personal de la artista)

- 23 Desde una posible lectura de sus cuadros, considero que esas escenas pictóricas evocaban sucesos trágicos de la guerra austral y la derrota, los cuales implicaron la pérdida tanto de numerosas vidas humanas como de aviones. Entre los factores que motivaron esos temas, la artista recuerda una cercanía que la conmovía en su rol docente: las experiencias de duelo (por parientes fallecidos en la contienda) de varias de las estudiantes mujeres que compartían con ella las aulas de la EPBA.

En los cursos donde yo dictaba clases empiezan a aparecer los muertos: el cuñado de una alumna era un piloto que se estrella y deja 3 o 4 niños huérfanos, no sé si llegaba a los 25 años (...) Las alumnas tenían hermanos en Malvinas. En esos cursos hubo 25 muertos entre parientes, conocidos, soldados y aviadores<sup>54</sup>.

- 24 Frente a esas conmociones femeninas por parientes masculinos fallecidos, Selva construyó un conjunto de imágenes que otorgaron una visibilidad, elaborada con recursos de artes plásticas, a temas que el discurso oficial manipulaba. Según explica Lorenz, esta batalla, que había movilizó más de 12.000 soldados, tuvo un saldo argentino de 649 cadáveres, 1300 heridos y numerosos prisioneros (así como posteriores suicidios), cifras que no se precisaron rápida y públicamente, ya que “del mismo modo en que había procedido en la represión de su propio pueblo – en la clandestinidad, semioculto, negando información – el gobierno militar comenzaba a disponer de los despojos de la guerra de Malvinas, de los muertos y de los vivos”<sup>55</sup>.

## Cartas, huellas y paisajes

- 25 En 2016 el único cuadro que sobrevivía de aquella serie pictórica sobre Malvinas era el que abordaba, según recuerda Selva, “el episodio de las cartas perdidas en la nieve” (fig. 8). Sobre las técnicas, materiales y dimensiones predominantes, agrega: “era una pintura directa, con manchas, usaba pintura industrial sobre madera, látex y entonadores (...) eran grandes las obras, entre 1,50 y 2 metros, había que verlas desde lejos, eran espacios grandes, planos vacíos”<sup>56</sup>.



Fig. 8 – Gallegos, S. Serie *Pinturas blancas sobre la Guerra de Malvinas*, 1983, Córdoba. (Colección de la artista). 1,60mts x 1,60mts aprox.

Fotografía: Alejandra Soledad González

- 26 En esta pintura prevalece una escala de colores donde los blancos son mayoritarios, los grises adquieren un rol intermedio y los azules evidencian rastros minoritarios. Tomando los aportes de Richard, encuentro elementos que adquieren vibraciones intensivas y logran inquietar la mirada de un espectador interesado<sup>57</sup>. Si hacemos una lectura visual siguiendo la forma de la letra zeta, detectamos que este paisaje construye su horizonte con el tono gris más oscuro del cuadro, en un plano diferenciado y más bajo respecto al resto de la composición. En el sector inferior izquierdo (fig. 9) se representa a un grupo de cartas sobre la nieve, donde los nombres de los destinatarios, escritos en azul, están borrosos. La presencia-ausente propuesta en la parte inferior derecha aumenta el dramatismo: cuatro huellas de una pisada humana (quizás botas) que caminan hacia afuera del cuadro y en dirección al observador (fig. 10).



Fig. 9 – Ibídem. Detalles.



Figs. 10 – Ibídem. Detalles

- 27 Entre los condicionantes sociales para elegir como tema a las cartas es posible que influyera la importancia asignada al recurso epistolar en Argentina durante aquella guerra. La correspondencia, “en una época en la que las comunicaciones telefónicas eran en muchos casos aún un privilegio en amplias regiones del país, fue un hilo vital para muchos de los soldados destinados en las islas”<sup>58</sup>. Respecto a Córdoba, Floridia evidencia cómo, en el transcurso de la contienda, las cartas obtuvieron una visibilidad conmovedora. En los diarios locales se publicaron dos tipos de correspondencia privada: por un lado, algunas cartas enviadas a los combatientes en el sur por parte de personas de su círculo afectivo residentes en diversas zonas del país; por otro, misivas despachadas por los soldados a sus



seres queridos<sup>59</sup>. Fue en la posguerra cuando empezó a difundirse la sospecha sobre la pérdida de esas cartas<sup>60</sup>.

28 Volviendo a la pintura, mientras los destinatarios de las cartas eran ilegibles para el público, las huellas de pisadas sobre la nieve redoblaban la imposibilidad de visualizar a los personajes involucrados. El testimonio de Selva aporta algunas pistas sobre el tipo de escenarios y figuras humanas que la motivaron: “me interesaban los paisajes humanos y los paisajes blancos, la inmensidad a donde los mandaron, que les debe haber ‘roto la cabeza’ a los chicos. ¿Te imaginás... un correntino, un misionero, un chaqueño, en medio de la nieve y el agua?!”<sup>61</sup>. El tono de su relato revela indignación frente a soldados provenientes de otras provincias mediterráneas donde (a diferencia de las temperaturas templadas de Córdoba) predominaba el clima subtropical, quienes fueron enviados a combatir hacia unas islas con clima frío, húmedo y oceánico<sup>62</sup>.

29 Los paisajes de Selva eran “excéntricos” frente a la tradición “típica” del paisajismo consolidada en Córdoba durante el siglo previo<sup>63</sup>. Lo habitual era representar imágenes coloridas de los propios espacios cordobeses. Como explica Zablosky, “el paisaje es un concepto que históricamente ha sido utilizado para referirse a un territorio, natural o intervenido por el hombre, y/o a las representaciones resultantes de su contemplación”. En el caso local, desde el giro del siglo XIX al XX, “el paisaje de las sierras constituye una imagen que geográfica y culturalmente identifica a la provincia de Córdoba”<sup>64</sup>. Entre las décadas de 1950 y 1980, detectamos, además de escenas serranas en diversos estilos (neo-impresionistas, pop, neo-expresionistas), un crecimiento de los paisajes urbanos que recreaban rincones citadinos mediante lenguajes neorrealistas y metafísicos<sup>65</sup>.

30 Frente a esa tradición de pinturas que representaban espacios cordobeses con paletas coloridas, producidas por artistas que habían observado y transitado por esta provincia, los *Paisajes blancos* de Selva le permitían imaginar experiencias de los combatientes en las Islas Malvinas. Resignificando algunos rasgos del romanticismo, moldeaba *Sucesos* de un territorio exótico que ella – como la mayoría de los argentinos – no había visitado (figs. 11, 12 y 13). Su estrategia pictórica apuntaba a otra “serie de ideas, sensaciones y sentimientos” que podían inquietar la mirada de públicos habituales y neófitos<sup>66</sup>. En la mayoría de sus cuadros, coexisten, según mi lectura, dos conjuntos de figuras protagónicas. Desde un punto de vista, el paisaje isleño adquiere un rol central y es plasmado mediante imágenes de planicies, pequeñas elevaciones, nieve y agua. Desde otra perspectiva, esos escenarios son nada más – y nada menos – que el fondo en el cual se visibilizan elementos que sugieren tanto símbolos nacionales argentinos (escarapela, bandera) como presencias y ausencias humanas (heridos, caídos, huellas, cartas ilegibles, escaleras vacías). El énfasis puesto en un color acromático, elegido tanto para el nombre de la serie como para la paleta predominante, potenciaba una crónica de episodios dramáticos donde la nieve acechaba a los cuerpos desabrigados de los soldados.



Fig. 11 – Gallegos, S. Serie *Pinturas blancas sobre la Guerra de Malvinas*, 1983, Córdoba. (Foto recuperada del Archivo personal de la artista)

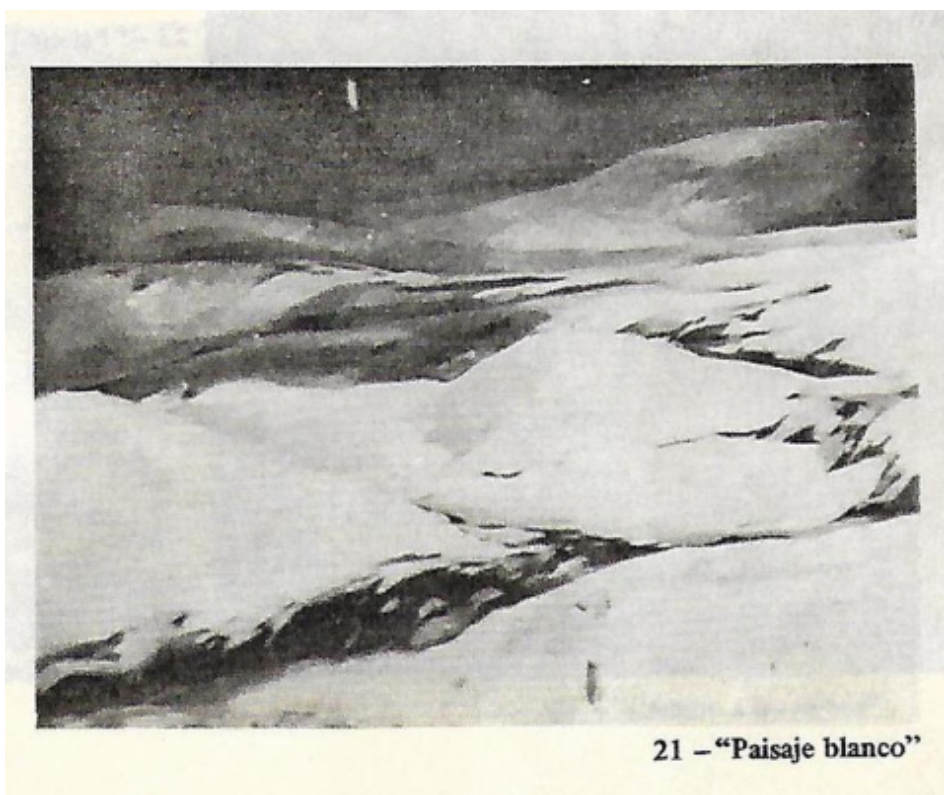


Fig. 12 – Fotografías en blanco y negro, cuadros de Selva Gallegos aceptados en el Salón y Premio Ciudad de Córdoba, *Pintura*, 1983. Municipalidad de Córdoba, Catálogo, p. 23

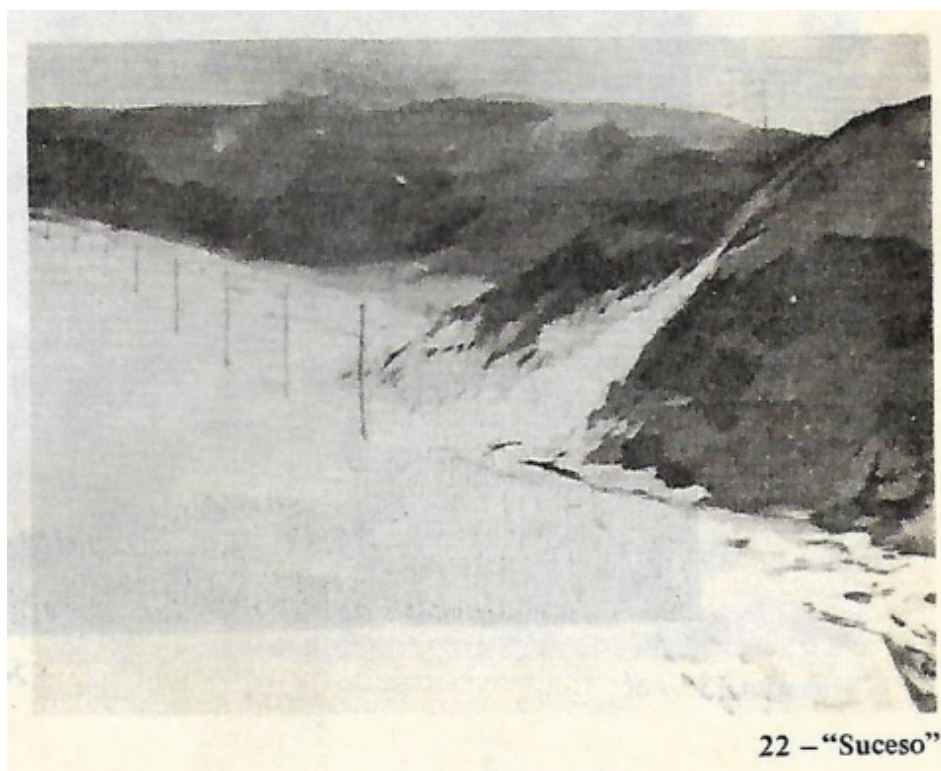


Fig. 13 – Fotografías en blanco y negro, cuadros de Selva Gallegos aceptados en el Salón y Premio Ciudad de Córdoba, *Pintura*, 1983. Municipalidad de Córdoba, Catálogo, p. 23

- 31 Además de la resignificación de estrategias colectivas e individuales provenientes del mundo de la plástica, la serie de *Pinturas blancas* implicó una experimentación con recursos procedentes del universo de la poesía<sup>67</sup>. Selva recuerda una convicción que le permitió combinar ambos lenguajes: “me parecía que la palabra, el hecho de leer, era un mensaje redoblado para el espectador, era reafirmar el mensaje de la imagen”<sup>68</sup>.

## Territorios: de las imágenes a las palabras (y viceversa)

Territorio frío, paisajes blancos  
Territorio, habitado, caminado, pisado  
Territorio de hombres del espanto, del miedo  
Territorio sacralizado por el sacrificio  
Territorio, laboratorio de genocidio  
Territorio, cementerio blanco  
Pero territorio sin olvido  
Selva Gallegos

- 32 El recurso poético adquirió dos usos principales en el trabajo de Selva, vinculándola y también diferenciándola del resto de los miembros de ADEV. Uno de los usos implicó textos literarios que se publicaron en la presentación individual que cada integrante hizo dentro del folleto del grupo (profundizaremos sobre sus colegas en el próximo subtítulo). El epígrafe de esta sección reproduce el texto poético que representaba a Selva; el mismo tuvo por autora a la propia artista y surgió durante la producción visual de la serie: “había algunas frases que mientras pintaba se me aparecían”<sup>69</sup>. Los versos ofrecían, entre otras cosas, dos repeticiones de palabras: el sustantivo “territorio” era reiterado siete veces, mientras el adjetivo “blanco” era duplicado. Esa poesía engrosaba el peso simbólico de sus imágenes conformando vibraciones intensivas; las cuales, según mi lectura, tematizaban sobre la violencia vivenciada en dos planos territoriales. Por un lado, puede leerse una

referencia directa a las disputas argentinas por las islas Malvinas. Así, las estructuras de sentimiento construidas en esas frases intentaban desafiar al “olvido” y potenciar memorias heterogéneas sobre las diversas experiencias atravesadas por los combatientes; entre ellas, las sensaciones extremas de “espanto y frío” al enfrentarse con los ingleses en el marco de un clima oceánico subpolar que se había transformado en un “cementerio blanco”. Por otro lado, en su poesía reverberaba (siquiera de modo indirecto) una acusación sobre crímenes desplegados por el Terrorismo de Estado en diversos espacios del país. La recitación poética de la palabra “genocidio” devenía pionera en el contexto artístico cordobés y adquiría un eco estridente en 1983<sup>70</sup>. Durante ese año los medios de comunicación local aumentaron el volumen y la visibilidad de las denuncias, concretadas desde etapas precedentes por los organismos defensores de Derechos Humanos, respecto al “poder desaparecedor” extendido por diversas políticas estatales desde el preludio del Golpe de Estado de 1976<sup>71</sup>.

- 33 El segundo uso del recurso literario en el trabajo de Selva, implicó que una poesía fuera introducida como elemento integrante dentro de una de sus pinturas. El cuadro en cuestión (fig. 14) mixturaba dos paneles: el de la izquierda con paisajes blancos; el de la derecha con citas de las *Elegías de Duino*, pertenecientes al poeta Rainer María Rilke (Praga, 1875-Sierre, 1926).





Fig. 14 – Selva Gallegos junto a uno de sus hijos y uno de sus cuadros en el patio del CCAC. Serie *Pinturas blancas...*, 1983, Córdoba. (Foto recuperada del Archivo personal de la artista).

- 34 Ésta fue una particularidad que la distinguió del resto de la agrupación. La transposición de lenguajes entre imágenes y palabras había impactado a sus compañeros de ADEV; al respecto, Anahí Cáceres recuerda: “las obras de Selva parecían murales-graffitis sobre las Malvinas”<sup>72</sup>. Una de las figuras que adquirió protagonismo en la serie pictórica y, especialmente, en los textos poéticos con los cuales re-elaboró artísticamente a la Guerra de Malvinas fue el territorio. La foto permite visualizar, a la izquierda, otro paisaje blanco que remitía al clima oceánico subpolar de las islas. Los fragmentos de Rilke reproducidos, a la derecha, con puño y letra de la pintora, eran los siguientes:

#### *ELEGIAS DE DUINO*

*Porque el estar aquí es mucho, y porque  
todo  
lo de aquí nos necesita en apariencias,  
lo evanescente,*

*lo que de una rara manera nos toca.  
 A nosotros los más evanescentes, una vez  
 cada cosa, solo una vez, una vez y no más.  
 Y nosotros también una vez, nunca jamás.  
 Pero este  
 haber sido una vez, aunque  
 solamente una vez,  
 haber sido terrestre, parece irrevocable  
 .....  
 Y estas cosas cuyo vivir es desfallecimiento  
 Comprenden que tú las alabas,  
 perecederas,  
 confían en nosotros, los más efímeros,  
 como capaces de salvar.  
 Quieren que nos obliquemos a  
 transmutarlos del todo,  
 en nuestro corazón invisible-  
 ¡Oh, infinitamente en nosotros,  
 Quienes quiera que seamos al final.  
 Tierra, ¿no es esto lo que tu  
 quieres: rebrotar en nosotros  
 invisible? ¡Tierra! ¡invisible!  
 Pues, ¿qué otra cosa  
 sino transformación  
 es tu apremiante mandato?*

- 35 Se trataba de un recorte y reunión de uno de los diez ensayos que componían la obra: versos de la IX Elegía. Según Domenchina, la escritura de las Elegías inició en 1912 en el castillo de Duino (Italia), continuó durante los viajes del poeta por Europa, fue interrumpida por la I Guerra Mundial, publicada en 1923 en lengua alemana y traducida al español, al menos, desde 1945<sup>73</sup>. Algunas interpretaciones de esta “obra cumbre”, permiten asociar ciertos tópicos emergentes en la IX Elegía (desamparo, fugacidad del ser humano, ausencia<sup>74</sup>) con la biografía de Rilke<sup>75</sup>. El libro de Rilke integraba la biblioteca de Selva, lo había leído antes de 1982 y durante la producción de las pinturas se activó su recuerdo. Respecto a la elección de esa cita, la artista recuerda: “esa poesía me interesaba por que hablaba de la tierra y de lo que le pasa a la gente con la tierra”<sup>76</sup>.

## ADEV: límites y potencias entre lo individual y lo grupal

- 36 La primera muestra donde la *Agrupación para el Desarrollo de Experiencias Visuales* se presentó públicamente fue inaugurada el 27 de mayo de 1983 en el Centro Cultural Alta Córdoba (CCAC) y perduró una quincena de días. ADEV había empezado a gestarse en 1982 y contaba con nueve miembros: Hernán Avendaño, Anahí Cáceres, Selva Gallegos, Pablo González Padilla, Malena La Serna, Oscar Páez, Susana Pérez, Patty Stöck y Jorge Torres<sup>77</sup>. El CCAC fue inaugurado en 1981 dentro de una política cultural que combinó represiones, excepciones y fomentos, tanto materiales como simbólicos. En ese marco, algunos artistas y públicos encontraron en las instituciones culturales intersticios para desarrollar actividades que estaban inhibidas en ámbitos como partidos políticos, sindicatos y universidades: asociacionismo, producción creativa, libertad de expresión. Además de tolerar la elaboración de algunas obras artísticas que se alejaban del gusto oficial, los CC barriales son recordados, por numerosos artistas cordobeses, como un tipo de “refugios” ante un contexto de “confusión, locura, violencia, tristeza, temor, censura o parálisis”<sup>78</sup>. En ese

ADEV.ADEV.ADEV.ADEV.ADEV.ADEV.ADEV.ADEV,AD



MUNICIPALIDAD DE CORDOBA  
SECRETARIA DE GOBIERNO  
SUBSECRETARIA DE CULTURA  
DIRECCION DE PROMOCION CULTURAL

37 En ADEV, la palabra “experiencia” aludía a intercambios individuales y colectivos que favorecían un proceso creativo “libre”, donde técnicas, materiales y conceptos “nuevos” cuestionaban tradiciones mediante “experimentaciones” que superaban a las convenciones de las artes definidas en aquellos años como “visuales”<sup>80</sup>. Por ejemplo, algunas pinturas implicaron tanto un distanciamiento del gusto dominante por paisajes neo-impresionistas y figuras humanas idealizadas como la elaboración de críticas simbólicas que abarcaron desde disrupciones plásticas respecto a los cánones del microcosmos hasta denuncias poéticas sobre la represión perpetrada por la dictadura en el macrocosmos<sup>81</sup>. A diferencia de los museos y galerías ubicados en el centro y zonas residenciales donde predominaba el público de élite, una de las novedades aportadas por los CC fue la ampliación en la gama de espectadores: “fueron muchas escuelas de barrios, profesores con sus alumnos”<sup>82</sup>.

38 Dentro de la exposición colectiva, el montaje de la serie de Selva ocupó “toda una pared del sótano”<sup>83</sup>. Si bien ninguno de los entrevistados recuerda una censura directa hacia alguna de las nueve propuestas del grupo por parte de los funcionarios que gestionaban el CCAC, la artista rememora una autocensura desplegada por algunos de sus colegas y por ella misma:

Yo quería escribir en una de las torres del centro cultural, que eran columnas de hierro fundido, el nombre de todos ‘los caídos’ en el hundimiento del buque Belgrano y poner una corona de flores.

Yo quería poner eso y me dicen los compañeros del grupo ‘no, lo van a tomar mal’ (...) Viste que la obra de arte tiene tantas lecturas...

39 No obstante los medios de comunicación mundial ya habían publicado nombres y fotos sobre ese hundimiento en 1982<sup>84</sup>, quizás el alto grado de traumatismo de ese episodio bélico impidió su re-elaboración en la posguerra mediante una instalación artística que evocara directamente a más de 300 muertos y a ofrendas de duelo. Si bien la dictadura estaba en su fase de descomposición, el miedo y la desconfianza seguían limitando en ADEV una gama de (im)posibilidades respecto a las imágenes y palabras que podían exponerse. A la vez, la potencia otorgada por el grupo puede pensarse como uno de los factores que le permitieron a Selva difundir una poesía que denunciaba “genocidio”, a diferencia de una serie anterior (*La Sentencia*) que permaneció escondida en su taller privado.

40 Mientras los expositores produjeron obras diferentes que daban cuenta de sus “experiencias visuales”, nueve textos literarios fueron publicados en un folleto que acompañó a la exposición colectiva<sup>85</sup>. Esos escritos tenían formatos diversos: fueron redactados en primera o tercera persona, como poesía o prosa, con autoría propia o cita, con extensiones que iban desde cinco hasta doscientas palabras. Sus contenidos, a diferencia de otros catálogos epocales donde se reproducían los currículos de los artistas, no ofrecían al lector datos biográficos sino una especie de pequeños manifiestos. Allí podemos ensayar una lectura, en clave de “estructuras de sentimientos”, respecto a distintos tópicos: arte, artista, contexto, público<sup>86</sup>. Las fuentes analizadas permiten distinguir dos subgrupos. Sólo nos detendremos en uno de ellos conformado por cuatro integrantes que, junto con Selva, expusieron pinturas<sup>87</sup>.

41 En el caso de Avendaño encontramos un escrito de autoría propia, donde se explicitaban escaseces múltiples que traspasaban el microcosmos para introducirse en el macrocosmos mediante pinturas-construcciones (fig. 16): “Siento la necesidad (...) de expresarme sinceramente en acuerdo con mi regente sentimiento de estar vivo hoy. Intención urgente de hacer en esta sociedad”.





Fig. 16 – Avendaño, Hernán, *Pinturas*, sin datos. Exposición de ADEV en el CCAC, 1983, Córdoba. (Fotografía recuperada del Archivo personal de A. Cáceres).

42 El texto de González Padilla usaba el recurso de la tipografía mayúscula para construir una única oración donde asignaba un predicado sobre un sujeto tácito y moldeaba una proclama respecto a la potencia que encontraba en su trabajo artístico: “PINTO PARA NO VOLVERME LOCO”. Malena La Serna, también aportaba una única frase donde se definía transitando oscuridades y encrucijadas: “El aprendizaje es una búsqueda en todo, en lo más pequeño, en lo más recóndito, en lo bueno y en lo malo. En algún momento se enciende una luz y se sigue en una sola y determinada dirección”.

43 En los tres textos precedentes, así como en los escritos de Cáceres, Páez, Pérez y Stöck, predominaba la prosa. En cambio, tanto Gallegos como Torres eligieron poesías<sup>88</sup>. Selva (según analizamos antes) construyó versos de autoría propia para presentar dentro del folleto grupal sus *Pinturas blancas*. Jorge prefirió acompañar sus cuadros, donde plasmaba apropiaciones del expresionismo abstracto (fig. 17), con una cita de un pintor y poeta belga del Grupo Cobra, Pierre Alechinsky (1927-), cuyo texto aludía a visibilidades confusas y pinceladas exacerbadas.

Con los brazos separados, reúne las  
 semejanzas, cree haber previsto todo,  
 haberse adelantado. Son los pincelazos  
 regulares los que lo acaban, Decorado:  
 Lluvia imperfecta  
 12/ La retina sólo ha retenido las manchas  
 Decorado: Suelo próximo  
 13/ Inclínada sobre el que ve al revés sin relación  
 14/ Inclínada sobre el que opta por su gran bocado  
 15/ Inclínada sobre el que no puede más y que  
 16/ Inclínada sobre el que No



Fig. 17 – Torres, Jorge, Sin título, 1982, óleo sobre madera, 50 x 60 cm. Córdoba. Colección del Museo Provincial de Bellas Artes “E. Caraffa”. (Imagen recuperada del Catálogo de la Muestra *Caprichos*. Ciudad de las Artes. Gobierno de Córdoba. 2013, p. 102).

- 44 Una de las huellas más perdurables de aquella muestra colectiva temporal fue su folleto, donde además de los nueve textos individuales, el grupo publicó algunas definiciones compartidas. ADEV proclamaba desde su nominación un propósito: el desarrollo de experiencias visuales. En sus obras de arte recaía una función social: devenir un canal para “transmitir realidades” de los artistas hacia un público con quien se pretendía establecer una “comunicación fluida”<sup>89</sup>.

## Un grito silente, resonancias y derivas

- 45 En la semana posterior al cierre de la exposición, un periódico local sintetizaba una crítica donde encontramos estructuras de sentimientos que conectaban a las obras de ADEV con su contexto de exhibición, la crisis dictatorial. Según el diario: “los trabajos procuran diversas, pero exigentes aproximaciones a una realidad actual calificada por la distorsión, la angustia o el grito silente”<sup>90</sup>. La definición de actualidad construida por el periódico también había surgido, con matices, en los mini-manifiestos del grupo reunidos en el folleto que acompañaba a la muestra. Allí emergían tópicos sobre aquel presente, que podemos pensar, desde los aportes de Agamben, como reflexiones y emociones de “lo contemporáneo” en términos de desfasajes y fracturas entre distintas dimensiones: temporales, espaciales, individuales y colectivas<sup>91</sup>. En la mayoría de sus discursos literarios surgía la idea de un cambio que conmocionaba a los sujetos, un presente cargado de un pasado reciente donde, como recitaba la poesía de Selva, el “territorio” (no solo el de las Islas Malvinas) había sido un “laboratorio de genocidio”. A la par, emergía la sensación de estar viviendo el inicio de una época nueva: “la transición democrática” que anunciaban los diarios, difundiendo que las próximas elecciones presidenciales se habían fijado para octubre de 1983.
- 46 Como intenté demostrar a lo largo de este ensayo, las *Pinturas blancas sobre la Guerra de Malvinas* fueron significativas para el campo cultural de Córdoba en varios sentidos. Dentro del contexto de las artes plásticas, esas obras resultan excéntricas por distintas razones. La transposición entre recursos de pintura y poesía así como la propuesta de

paisajes acromáticos (que se distanciaban de la tradición cromática del paisajismo cordobés) no eran habituales al inicio de la década de 1980. A la vez, dentro del estado actual de los estudios de historia del arte local, Selva emerge como la única mujer (y, junto a Hepp, uno de los dos casos de artistas) con obras referidas a la guerra insular. Esa serie pictórica fue una de las formas simbólicas que le permitieron a Selva re-elaborar artísticamente tanto los temores bélicos que envolvieron a su familia como el duelo colectivo que vivenció junto a sus alumnas por los combatientes fallecidos en Malvinas<sup>92</sup>. En relación al macrocosmos, sus pinturas y poesías planteaban estructuras de sentimientos y vibraciones intensivas donde se tensionaba a la memoria oficial, homogénea, heroica y autoritaria, que los funcionarios dictatoriales fabricaron en torno a esa contienda en la inmediata posguerra. Entre junio de 1982 y el final de 1983, el gobierno desplegó varios recursos simbólicos que reconstruían el mito del joven héroe, entre ellos: las ceremonias por la Jura de la bandera, la institución de un nuevo feriado nacional para la jornada del 2 de abril (*Día de las islas Malvinas, Georgias del Sur y Sándwich del Sur*) o el emplazamiento de esculturas.

- 47 Dentro de esa línea, en octubre de 1983 las autoridades provinciales inauguraron un *Monumento a los Caídos en la Guerra de las Malvinas* en la Plaza de la Intendencia. El conjunto escultórico fue encargado al artista Marcelo Hepp (1946-)<sup>93</sup>. La placa conmemorativa expresaba: *el gobierno de Córdoba a la civilidad cordobesa que entregó sus hijos y sus bienes a la Patria en guerra*<sup>94</sup>. Monumentos como éste devinieron, durante la dictadura, dispositivos de construcción del mito del joven héroe, que era caracterizado como “católico, nacionalista y obediente” de sus mayores (desde sus padres hasta el Estado que se presentaba como “gran familia”). Dentro de ese grupo eran colocados especialmente los varones pertenecientes a las fuerzas de seguridad militar y policial; un conjunto en el cual lograron una presencia particular los mártires, cuyas vidas habían sido ofrendadas en “defensa de la nación”<sup>95</sup>. Con 30 años de distancia, se publicó la siguiente interpretación del monumento:

Lo que refleja el grupo escultórico son los valores que animaron la recuperación de las islas, respecto de quienes la llevaron efectivamente a cabo. De tal forma, encontramos al piloto, al buzo táctico, a los infantes tanto de la marina como de ejército, a las unidades de tierra de la Fuerza Aérea, avanzando hacia su tarea bajo la guía de la bandera celeste y blanca. Todas ellas, figuras humanas dotadas de una marcada gestualidad y rasgos de carácter, tanto en sus rostros como en las posiciones de sus cuerpos<sup>96</sup>.

- 48 Aquí se abre otra línea de investigación que ameritaría futuras indagaciones, ya que es alrededor de este monumento, emplazado en 1983 por funcionarios de la dictadura, donde se desarrollan las conmemoraciones del siglo XXI por el feriado del día 2 de abril, tanto las del gobierno como aquellas promovidas por “veteranos y familiares de los soldados fallecidos”<sup>97</sup>.

- 49 En torno a las resonancias y derivas posteriores tanto del grupo como de las obras de Selva encontramos que, luego de su muestra fundacional, los integrantes de ADEV participaron en otras exhibiciones colectivas. Por ejemplo, en julio de 1983 fueron invitados a la feria *El Arte en Córdoba* concretada en la ciudad homónima. Allí, Selva llevó su prensa de grabado y amplió la edición de la serie *Banderas*; aquellas figuras de América que habían emergido, durante la Guerra de Malvinas, entre el insomnio y el miedo por la posibilidad de que Córdoba fuera bombardeada. En octubre de 1984 la visibilidad de ADEV resurgió con potencia cuando tuvo a su cargo la organización de los *Eventos de artes visuales* que, desde las calles hasta el Museo Provincial de Bellas Artes, acompañaron al Festival Latinoamericano de Teatro. En esa ocasión, Selva emplazó otro de los grabados de la serie *Banderas* en carteles publicitarios que integraron una muestra efímera denominada *Arte en la calle*. Después de la efervescencia de 1984, donde ADEV había conseguido el reconocimiento del campo de la plástica, el bienio 1985-1986 evidenció el inicio de una fase dual donde se incrementaron las muestras individuales y de subgrupos, mientras disminuyeron (hasta agotarse) las exposiciones conjuntas<sup>98</sup>.

Por su parte, la serie *Pinturas Blancas sobre la Guerra de Malvinas*, no volvió a exhibirse completamente. En torno a las circulaciones posteriores de las obras, encontramos que, en octubre de 1983, dos de sus cuadros fueron aceptados, aunque no premiados, dentro del VII Salón y Premio Ciudad de Córdoba<sup>99</sup>. En ellos no quedaban huellas de las poesías que habían integrado al conjunto (figs. 12 y 13). En la década de 1990 la serie pictórica se diversificó en una propuesta monumental que, si bien “estuvo en tratativas con un municipio del interior cordobés”, no llegó a concretarse; posiblemente, porque se alejaba de la memoria oficial dominante que solo aceptaba figuras esculturales de héroes erguidos. Al respecto, la artista recuerda: “Hice un proyecto de monumento que era como un témpano de hielo en un plano inclinado y los chicos sentados, con una frazada y un tazón de sopa en las manos que les daban los ingleses”<sup>100</sup>. En 2002, en el marco del 20° aniversario de la guerra, bosquejó un proyecto curatorial que combinaba la exposición de la serie pictórica de 1983 junto a dos experiencias: una instalación que invitaba al público a “enterrarse hasta las rodillas en bolitas de nieve” y un taller con “veteranos de guerra”<sup>101</sup>. Con una distancia mayor a 30 años respecto de aquellos acontecimientos bélicos conmovedores, Selva verbaliza una pulsión para continuar trabajando con figuras antiguas y nuevas sobre los combatientes en Malvinas: “es un tema que me interesaba y me sigue interesando, quiero volver a ello, porque la historia sigue, luego continuó con los suicidios y las movilizaciones por Malvinas”<sup>102</sup>.

## Notes

1 Agradezco los comentarios de Graciela Browarnik y Viviana Usubiaga a una versión preliminar de este texto presentada como ponencia en la *Jornada (Re)Pensar Malvinas: visualidades, representaciones y derechos humanos*, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Buenos Aires, 26 de octubre de 2018. Aquí se ofrece una versión revisada e inédita, nutrida también con los aportes de los referatos externos.

2 Para analizar este eje se retoma uno de los recaudos aportados por Burke respecto a los problemas de interpretación visual: “El testimonio de una serie de imágenes es más fiable que el de una imagen individual”. Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Biblioteca de bolsillo, 2005, p. 239.

3 El trabajo de Quiroga permite diferenciar cuatro fases dentro de la última dictadura argentina: Legitimación (1976-mediados de 1978), donde la presidencia de facto del General Videla recibe apoyo social; Deslegitimación (1978-1979), cuando dicho consenso comienza a resquebrajarse; Agotamiento, comprende el último año gubernativo de Videla y dos breves coyunturas: el ensayo aperturista del General Viola (1981) y la gestión del General Galtieri (fines de 1981-mediados de 1982) cuando se desarrolla la Guerra de Malvinas. La crisis evidenciada en 1981 (cuando se precipitan las tensiones sociales acumuladas en años precedentes y se vislumbra la vulnerabilidad del sistema financiero) fue creciendo. Así, se desemboca en la siguiente fase: Descomposición (mediados de 1982-finales de 1983). Etapa del derrumbe durante la presidencia del General Bignone, donde confluyen las disidencias internas en las FFAA, la derrota en la Guerra de Malvinas y la crisis económica. Quiroga, Hugo, *El tiempo del “Proceso”. Conflictos y coincidencias entre políticos y militares*, Rosario, Fundación Ross, 2004.

4 González, Alejandra Soledad, *Juventudes (in)visibilizadas. Una historia de políticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la última dictadura argentina*, Córdoba, Edit. de la UNC, 2019. [en línea] [https://ffyh.unc.edu.ar/secyt/wp-content/uploads/sites/22/2019/05/EBOOK\\_GONZALEZ-1.pdf](https://ffyh.unc.edu.ar/secyt/wp-content/uploads/sites/22/2019/05/EBOOK_GONZALEZ-1.pdf)

5 Siguiendo a Burke: “El testimonio de las imágenes debe ser situado en una serie de contextos (cultural, político, material, etc.), entre ellos el de las convenciones artísticas que rigen la representación

(...) en un determinado lugar y una determinada época, así como el de los intereses del artista y su patrono o cliente original, y la función que pretendía darse a la imagen”. Burke, *Ob. Cit.*, p. 239.

6 Lorenz, Federico, *Las guerras por Malvinas*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

7 Myers, Jorge, “Historia cultural”, en Altamirano, C. (dtor.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2002. Roger Chartier, “La historia hoy en día: desafíos, propuestas”, *Actas y Comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*, 2009, vol. 5, p. 1-10, [en línea] URL:

<http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/historiaantiguaymedieval/index.htm/actasycomunicacion/volumen5-2009/Indice.html>, consultado en enero de 2019.



8 Cf. Bourdieu, Pierre, *Creencia artística y bienes simbólicos*, Córdoba-Buenos Aires, aurelia\*rivera, 2003.

9 Para sintetizar su trayectoria se combinó la información directa (obtenida en entrevistas) con currículos y folletos reproducidos en dos monografías: Russo, M., Lafuente, M y Lafuente, A., “Selva Gallegos”, *Monografía para la cátedra ‘Las artes plásticas en la historia IV*, Biblioteca de la Facultad de Artes, Córdoba, UNC, 1994. Arce, M. y Ríos, M. “Selva Gallegos”, *Monografía para la cátedra ‘Arte Argentino y Latinoamericano*, Biblioteca de la Facultad de Artes, Córdoba, UNC, 2005. También se consultó: Moyano, Dolores (Dir), *Diccionario de Artistas Plásticos de Córdoba. Siglos XX y XXI*, Córdoba, Imprenta de la Lotería, 2010, p. 224.

10 Romualdo Brughetti, “La pintura en las provincias (1957-1978)”. *Diario La Nación*, 11-11-1979, Buenos Aires.

11 Agradezco a Hugo Sencia su colaboración en la edición de todas las imágenes que integran este ensayo.

12 Entrevistas de la autora con Selva Gallegos, 6 de noviembre de 2016 y 5 de marzo de 2019, Córdoba. Todos los fragmentos testimoniales reproducidos en este artículo, entre comillas, corresponden a esos encuentros.

13 Para profundizar sobre las distintas coyunturas cordobesas vivenciadas entre 1966 y 1983, donde se transitó entre represiones ilegales, movilizaciones obrero-estudiantiles combativas (como el *Cordobazo* de 1969) y Terrorismo de Estado sugiero empezar la lectura con tres libros: Gordillo, Mónica (ed.), *Actores, prácticas, discursos en la Córdoba combativa*, Córdoba, Ferreyra, 2001. Tcach, César (coord), *Córdoba Bicentenario*, Córdoba, UNC, 2010. Romano, Silvia; San Nicolás, N; Palacios, Marta y González Lanfir, Malvina, *Vidas y ausencias. Destinatarios de la represión, Córdoba 1969-1983*, Córdoba, UNC, 2010.

14 En la interpretación de las obras visuales, se retoman los conceptos de Burke: “las imágenes no son un reflejo de una determinada realidad social ni un sistema de signos carentes de relación con la realidad social, sino que ocupan múltiples posiciones intermedias entre ambos extremos. Dan testimonio a la vez de las formas estereotipadas y cambiantes en que un individuo o un grupo de individuos ven el mundo social, incluso el mundo de su imaginación”. Burke, *Ob. Cit.*, p. 234.

15 Philp, Marta, *Memoria y política en la historia argentina reciente*, Córdoba, UNC, 2009; Solís, Carol, “Dictadura, política y sociedad en la construcción de una *Córdoba aterrorizada*”, en Roitenburd, S. y Abratte, J. (comp.), *Historia de la educación argentina*, Córdoba, Brujas, 2010.

16 Sobre las políticas culturales aplicadas a nivel nacional, especialmente desde el ámbito comunicacional,

ver: Risler, Julia, *La acción Psicológica, Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones (1955-1981)*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2018, p. 24. La autora demuestra la existencia de “una estrategia comandada por el régimen y orientada a producir valores, regular actitudes y conductas, y buscar formas de adhesión y amedrentamiento”. Sobre las políticas culturales y artísticas desplegadas en Córdoba, consultar: González, 2019, *Ob. Cit.*

17 González, A. Soledad, “Jóvenes artistas plásticos durante la última dictadura argentina (1976-1983)”, *El genio maligno*, n° 16, Marzo de 2015, p. 25 a 78. Editorial: Asociación Cultural Cancro, URL: <http://elgeniomaligno.eu/> [Consulta: 16 de marzo de 2018].

18 Russo et al, *Ob. Cit.*, Arce y Ríos, *Ob. Cit.*

19 Entrevista, 2019.

20 R.G.P. “La búsqueda del paraíso perdido”. *Los Principios*, 18 de mayo de 1980.

21 Una cartografía de esos eventos es ofrecida en un artículo del presente dossier: Basile, Verónica y Floridia, Yanina, “El arte y la guerra. La movilización cultural y artística en torno del Fondo Patriótico Malvinas Argentinas en la ciudad de Córdoba”.

22 LVI, 15 de mayo de 1982.

23 Como era habitual en ese campo, el listado del diario visibilizaba apellidos correspondientes a nueve nombres masculinos. Para una síntesis de sus trayectorias, ver: Moyano, *Ob. Cit.*

24 Entrevista, 2019. La sensación de incertidumbre respecto al destino de las obras donadas en Córdoba, se amplificó en los proyectos coordinados desde Buenos Aires. La investigación de Usubiaga demuestra que la Asociación Argentina de Críticos de Arte y la revista *Arte al Día* lanzaron la iniciativa de fundar un *Museo de Bellas Artes ‘Dos de Abril’* en las islas, cuando éstas fueran efectivamente recuperadas. Usubiaga, Viviana, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, p. 96. En abril del 82, “los artistas habían sido convocados para donar obras para al Fondo Patriótico”, creado por Decreto Nacional n° 753/82 del presidente de facto Galtieri. De allí saldría el patrimonio inicial que integraría la colección del futuro museo. “Ante la derrota de la guerra y el fracaso del proyecto, los artistas donantes no reclamaron sus obras, muchos les perdieron el rastro o simplemente las olvidaron. Años más tarde la AACA realizó la donación de un lote de obras al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. (...) Si bien no se conserva documentación que contabilice y detalle la donación primigenia, la lista de artistas

cuyas obras pasaron a pertenecer al MAM” ronda las 50 personas. En ese listado no encontramos nombres de artistas cordobeses.

25 CCSV. Municipalidad de Córdoba, 1982: *Selva Gallegos*. Afiche y Catálogo de exposición.

26 Bianchi fue Director de la Escuela de Artes de la UNC entre 1974 y 1976, “hasta que es destituido por el golpe militar (...) miembro y presidente de APAC”. Moyano, *Ob. Cit.*, p. 107. Respecto a la calificación de ésta (y otras obras de Selva) como *surrealismo*, se abre una línea de análisis, que ameritaría ser profundizada, respecto a los móviles que llevan a esa recuperación anacrónica de un corriente vanguardista asociada con herramientas de (in)visibilización que posibilitarían tensionar las capas racionales e inconscientes de un contexto dictatorial. Además, las apropiaciones surrealistas fueron frecuentes en varios artistas cordobeses de las décadas de 1970 y 1980 (Moyano, *Ob. Cit.*).

27 Las diversas series de la artista ameritarían otras investigaciones en profundidad que pudieran dar cuenta de sus producciones, circulaciones y recepciones. En este artículo nos acercamos fragmentariamente a ellas, para buscar pistas de antecedentes de la serie pictórica sobre Malvinas.

28 Para Lorenz, la Guerra de Malvinas congregó diferentes sensibilidades que superaron el sentido del reclamo territorial y visibilizaron contradicciones tanto en los “protagonistas” (los combatientes y sus familiares) como en los “testigos” (una mayoría poblacional que siguió los sucesos a través de la prensa). Lorenz, 2006, *Ob. Cit.*

29 La mayoría de los combatientes en Malvinas fueron soldados conscriptos, varones de entre 18 y 20 años de edad pertenecientes, mayoritariamente, a las clases 1962 y 1963. Lorenz, 2006, *Ob. Cit.*

30 Solís, *Ob. Cit.*

31 Floridia, Yanina, *(Re)presentaciones “juveniles” en la sociedad cordobesa durante la Guerra de Malvinas*, Tesina de Lic. en Historia, UNC, 2017, Inédita, p. 67.

32 Entrevista, 2019. Adelmo Montenegro (1911-1994), era Licenciado en Filosofía por la UNC y director del hegemónico diario local LVI. Sobre la trayectoria de este agente, ver: Philp, *Ob. Cit.*, p. 294-ss.

33 Fuente: Dirección de Actividades Artísticas del gobierno provincial, *Selva Gallegos. Grabados*, Catálogo. Exposición en el Teatro San Martín. Córdoba, 1982.

34 En 1982 encontramos una tercera muestra: *Jóvenes escultores y grabadores cordobeses*. Fue de carácter colectivo y se desarrolló en mayo dentro de la Fundación Pro Arte Córdoba, ubicada en el Centro Cultural Pasaje Revol de barrio Güemes.

35 Clara era Profesora Titular tanto en la cátedra de Estética de la Escuela de Filosofía, FFYH-UNC como en Historia del arte dentro de la EPBA. Dirección de Actividades Artísticas, *Ob. Cit.* p. 2.

36 Dirección de Actividades Artísticas, *Ob. Cit.* p. 2.

37 Entrevista, 2019.

38 Las imágenes de cadáveres reproducidas por la prensa visibilizaban algunas de las biopolíticas que se habían aplicado sobre los sujetos considerados por el régimen como *subversivos*. Si bien la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas documentó en 1984 alrededor de 10.000 *desaparecidos*, víctimas del Terrorismo de Estado, los organismos defensores de Derechos Humanos reclaman por 30.000 personas y estipulan que se trató principalmente de jóvenes entre los 15 y 35 años de edad. Para el caso local, ver: Solís, *Ob. Cit. Informe CONADEP. Delegación Córdoba*, Familiares de desaparecidos y detenidos por razones políticas, 1999, 2ª edición. [en línea] URL: [www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/cordoba/index.htm](http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/cordoba/index.htm) [Consulta: 11 de febrero de 2019].

39 Lorenz, 2006, *Ob. Cit.*, p. 166.

40 González, 2019, *Ob. Cit.*, p. 173.

41 LVI, 4 y 5-4-1983. El estado incipiente de las investigaciones históricas sobre los alcances de la Guerra de Malvinas en Córdoba, no permite acceder todavía a una nómina general de ex combatientes y difuntos.

42 Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 2000 (1977).

43 Richard, Nelly, *Fracturas de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

44 Una de las estrategias propuestas por Burke para interpretar a los testimonios visuales es “distinguir entre representaciones de lo típico e imágenes de lo excéntrico”. *Ob. Cit.*, p. 239.

45 A la vez, encontramos otros dos casos de artistas plásticos, donde la Guerra de Malvinas y la conscripción emergieron no como tema de sus obras sino como “trauma y pesadilla”. Nacidos en los primeros años de la década de 1960, efectuaron el servicio militar en dictadura. González, 2019, *Ob. Cit.*, p. 103, 177.

46 Usubiaga, *Ob. Cit.*, p. 108.

47 Entrevista colectiva de la autora con ex integrantes de ADEV: Anahí Cáceres, Selva Gallegos, Susana Pérez y Jorge Torres. Desarrollada en la Escuela Superior de Bellas Artes “Doctor Figueroa

Alcorta” con apoyo de la Prof. Sara Picconi. Universidad Provincial de Córdoba. Ciudad de las Artes. Octubre de 2015.

48 Entrevista, 2016.

49 Usubiaga, 2012, *Ob. Cit.*, p. 107.

50 Entrevistas, 2016 y 2019.

51 LVI, 21-06-1982.

52 Si bien excede los objetivos de este artículo, se invita al lector a consultar la página web actual de esta institución militar, en cuya pestaña “Guerra de Malvinas” podrá encontrar imágenes y textos oficiales sobre efemérides y caídos: Escuela de Aviación Militar, Argentina, URL: <http://www.eam.iua.edu.ar/eam/guerra-de-malvinas/> [Consulta: 16 de enero de 2019]

53 “Basándose en promesas y juramentos rituales, el Estado demandará a lo largo de la vida del sujeto sacrificios que pueden suponer el uso de la violencia física guerrera o de la violencia simbólica que aseguren la obediencia espiritual pacífica expresada como amor a la Patria”. Esa ceremonia juvenil era antecedida por un ritual infantil: la Promesa a la Bandera que deben realizar en la escuela primaria, niños y niñas de aproximadamente 9 años de edad. Ambas se concretaban el día 20 de junio (aniversario de la muerte de Manuel Belgrano, creador del símbolo patrio). Blázquez, Gustavo, *Los actos escolares. El discurso nacionalizante en la vida escolar*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2012, p. 200.

54 Entrevista, 2019.

55 En el número de sujetos “afectados a las operaciones militares hubo 12.400 hombres”. Allí se observa una preponderancia de jóvenes conscriptos, varones de entre 18 y 20 años de edad pertenecientes, mayoritariamente, a las clases 1962 y 1963; quienes debieron acatar la decisión gubernamental o transformarse en desertores. Lorenz, *Ob. Cit.*, p. 87.

56 Entrevistas, 2016 y 2019.

57 Richard, *Ob. Cit.*

58 Lorenz, Federico, “Es hora que sepan. La correspondencia de la guerra de Malvinas”, *Páginas*, Escuela de Historia, Rosario, 2008, Año 1, n° 1, p. 111-129. Respecto a la fluidez de intercambios, agrega: “Hasta el 1° de mayo – fecha del inicio de los bombardeos – se recibían por día 5000 cartas simples, 2000 certificadas y 400 encomiendas”.

59 Floridia, *Ob. Cit.*

60 Este tópico fue re-elaborado por otras artes durante la posguerra. Por ejemplo, una canción folclórica titulada *La carta perdida* fue registrada en 1998 por Julián Ratti. El autor explica que la escribió antes, inspirado en un suceso escuchado en 1982. Fuente: *Canzoni contra la guerra* [en línea] URL: <https://www.antiwarsongs.org/canzone.php?lang=it&id=6249> [consulta: 16 de diciembre de 2018].

61 Entrevista, 2019.

62 Distintos especialistas afirman que existió un porcentaje diferencial en torno a los envíos de soldados desde las diversas ciudades argentinas hacia las islas Malvinas; por ejemplo, Vassel sostiene: “Corrientes, en proporción al número de habitantes, fue el territorio provincial que más combatientes envió”. Esas arbitrariedades (así como algunas denuncias por crímenes de lesa humanidad) fueron discutidas en el Conversatorio “Malvinas. Una mirada desde los derechos humanos”, coordinado por María Laura Gumbre, con la participación de Celina Flores, Pablo Vassel y Maco Somigliana. Se desarrolló en el marco de la *Jornada (Re)Pensar Malvinas*, *Ob. Cit.*

63 Cf. Burke, *Ob. Cit.*

64 Zablosky, Clementina, “Notas para el estudio del paisaje en Córdoba”, *Avances* n° 13, 2007-2008, Córdoba, UNC, p. 173-196.

65 Una exposición reciente en la capital de Argentina ofrece un itinerario sobre los “prototipos” de paisajes de esta provincia: AAVV. *Córdoba en el Centro*, Catálogo de la exhibición realizada en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, mayo-junio de 2011 [en línea en Mayo de 2011], URL: <https://issuu.com/centro-cultural-recoleta/docs/cordoba-en-el-centro/46> [consulta: 21 de febrero de 2019]

66 Respecto a la tradición local y su alcance nacional, Bondone explica: “En el imaginario argentino, las representaciones de paisajes de Córdoba ocupan un lugar significativo como imágenes que recuerdan un entorno idílico, como espacios de sosiego donde la mente y el cuerpo podrían depurar sus más nocivas contingencias”. Bondone, Tomás, “Las interpretaciones del paisaje”, en AAVV, *Córdoba en el Centro*, *Ob. Cit.* p. 7-9.

67 Algunos de los elementos resignificados en estas pinturas habían emergido en sus obras anteriores; por ejemplo, podemos asociar: la escalera con la serie *Laberintos* y las huellas de pisadas que caminan hacia afuera del cuadro con las manos de la propia artista traspasando el marco en la serie *Estaciones*.

68 Entrevista, 2019.

69 *Ibidem*.

70 La potencia de denuncia de esta poesía tendría un antecedente visual en la serie *La Sentencia*, donde la artista representaba a presos políticos mediante siluetas que sugerían asesinatos.

71 Calveiro, Pilar, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 1998. Solís, Ob. Cit. En Córdoba “genocidio” fue aplicado secundariamente para nombrar responsabilidades y abusos de la Guerra de Malvinas; principalmente fue usado para designar al Terrorismo de Estado desplegado por la última dictadura, el cual implementó dispositivos diversos: secuestros, detenciones en centros clandestinos, torturas, ejecuciones, ocultamiento de cadáveres, apropiación de niños. Por ejemplo, la prensa registró que, el 19 de agosto de 1983, 1.600 personas se movilizaron en Córdoba (LVI, 20-8-1983). Frente a la “ley de auto-amnistía” (que quería imponer la dictadura) fue convocada una marcha de rechazo por organizaciones defensoras de DDHH, cuyos oradores calificaron a la “llamada ‘ley de pacificación’ como una norma inmoral, contraria a la ética y a la justicia, que solo pretende encubrir un genocidio sin límites”.

72 Entrevista con Anahí Cáceres en su casa-taller, Buenos Aires, noviembre de 2016.

73 Domenchina, Juan, “Versión, prólogo, notas y apunte biográfico”, *Las Elegías de Duino*, México, Centauro, 1945.

74 Constante, Alberto, “Rainer Maria Rilke: La poesía en la edad moderna”, *Signos Filosóficos*, n° 7, enero-junio, 2002, p. 87-708, Universidad Autónoma Metropolitana, México [en línea] URL: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34300706> [consulta: 11 de marzo de 2019].

75 La producción poética habría devenido una estrategia de supervivencia frente a una vida compleja que abarcó abandonos familiares, experiencias de reclusión en una academia militar, represión, desolación, relaciones afectivas con artistas e intelectuales, mecenas aristócratas y un temperamento “egoísta, fóbico, inconformista”. Domenchina, Ob. Cit., p. 83-ss.

76 En cuanto a su relación con las artes literarias, Selva recuerda: “siempre he estado escribiendo poesía, pero nunca he publicado. Inclusive he hecho talleres de literatura, de prosa”. Entrevista con Gallegos, 2016.

77 Los folletos de la muestra indicaban la presencia de dos colaboradores (Julio Benavidez y Alejandro Baró) y dos artistas invitados (Gregorio Dujovny y Jorge Schneider).

78 González, 2015, Ob. Cit., p. 10-ss.

79 Entrevista colectiva de la autora con ex integrantes de ADEV, Ob. Cit.

80 Fuente: ADEV. Folleto de la Exposición en el Centro Cultural Alta Córdoba. 1983, Córdoba.

81 ADEV era un grupo abierto que vinculaba generaciones y tendencias diversas, si bien la mayoría de miembros eran reconocidos, a inicios de la década de 1980, como “jóvenes artistas”. Sus trayectorias registraban titulaciones en dibujo, escultura, grabado y pintura; pero sus producciones evidenciaban lazos que traspasaban las fronteras de esas disciplinas a la vez que se abrían hacia otros mundos del arte: artesanía, cine, fotografía, literatura, música y teatro. Para una reconstrucción sobre ADEV, ver: González, A. Soledad, “Experiencias artísticas a finales de la última dictadura argentina: entre lo local y lo internacional”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Univ. Autónoma de Madrid, vol. 29, 2018b, p. 209-232. URL: <https://revistas.uam.es/anuario/article/view/anuario2017-2018.29-30.09> [Consulta: 16 de junio de 2018]

82 Entrevista con Gallegos, 2019.

83 *Ibidem*.

84 “El hundimiento del ARA General Belgrano se produjo el domingo 2 de mayo de 1982 cuando fue bombardeado por el submarino nuclear británico HMS Conqueror, transformándose en el único caso en la historia de un barco hundido en una guerra por un submarino nuclear. Fue atacado fuera del área de exclusión establecida por el propio gobierno británico alrededor de las islas. El hecho causó la muerte de 323 soldados argentinos, casi la mitad del total de muertos en toda la guerra (...) Estas fotos obtenidas por el Tte. Sgut desde la balsa salvavidas y que debían mantenerse en estricto secreto fueron publicadas el 9 de mayo de 1982 por el *New York Times* (...) La revista *Gente* recién publicó [esas] fotos el 13 de mayo”. Gamarnik, Cora, “La fotografía de prensa durante la guerra de Malvinas: la batalla por lo (in) visible”, *páginas*, año 7 – n° 13, p. 79-117 / 2015 [en línea] URL: <http://paginas.rosario-conicet.gob.ar/ojs/index.php/RevPaginas/article/view/404> [Consulta: 16 de agosto de 2018]

85 ADEV. Folleto de la Exposición en el Centro Cultural Alta Córdoba. 1983, Córdoba.

86 Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 2000 (1977).

87 Sobre el segundo subgrupo, que aportaba otros textos literarios y conectaba puentes entre artesanía, cine, escultura, fotografía, instalación u objeto, ver: González, 2018b, Ob. Cit.

88 Aquí se abre una línea de investigación que tendría que profundizarse: las posibles vinculaciones de ADEV con poetas locales. Para un relevamiento de literatura y canción popular de Córdoba circulantes durante la dictadura, ver: Medina, Mariano (coord.), *La pisada del unicornio*, Córdoba, Abuelas de Plaza de Mayo, 2006. CD.



89 ADEV. Folleto de la Exposición en el CCAC, Córdoba, 1983.

90 LVI, 16-06-1983.

91 Agamben, Giorgio, “¿Qué es lo contemporáneo?”, *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, p. 17-29.

92 Aquí se abre una línea de investigación que precisaría ser profundizada a futuro desde el enfoque de los Estudios de género y la Historia de las mujeres.

93 Para datos de su trayectoria en encargos oficiales, ver: Moyano, *Ob. Cit.*, p. 263.

94 LVI, 6-10-1983.

95 En la Córdoba dictatorial la población joven fue dividida, a nivel de las representaciones, en tres grandes grupos: “enemigos-subversivos, heroicos-virtuosos e indiferentes-desorientados”. Estas tres imágenes se (re)construyeron durante toda la dictadura, pero, mientras mostraron cierta homogeneidad en los primeros años, fueron puestas en tensión creciente desde la Guerra de Malvinas. La primera diada tuvo una aplicación amplia y heterogénea pues si en principio refería a los hombres y mujeres militantes en organizaciones armadas, prontamente se extendió hacia cualquier disidente (político, ético, estético...) que tenía la potencialidad de discutir un orden político-social cimentado en los valores de “Dios, Patria y Familia”. Desde la visión oficial, el enemigo inicial era el comunismo-marxismo, el cual era caracterizado como “ateo, extranjerizante e inmoral”, una amenaza cuya sola existencia ponía en peligro al “ser nacional occidental y cristiano”. La construcción de jóvenes heroicos desempeñaba roles centrales, por ejemplo, devenir “modelos” ante una mayoría juvenil (de ambos sexos) que era juzgada como desorientada o indiferente ante las supuestas “guerras justas”, que, según el discurso oficial, vivía la Argentina. González, 2019, p. 80-ss.

96 Fuente: Luis Carranza Torres. *Un monumento muy particular*. Puesto en línea el 3 enero de 2013. URL: <https://comercioyjusticia.info/blog/opinion/un-monumento-muy-particular/>, consultado el 31 enero de 2019.

97 Municipalidad de Córdoba, “Homenaje a los Héroeos en el ‘Monumento a los Caídos’, en la vigilia del desembarco en Malvinas”, puesto en línea el 24-03-2007, URL: <https://www.cordoba.gob.ar/2017/03/24/la-vigilia-del-desembarco-malvinas-homenaje-los-heroes-monumento-los-caidos>, consultado el 30 de marzo de 2019.

98 Ya que varios grupos de artistas argentinos, gestados en la última dictadura, se disolvieron cuando se abrió la etapa del retorno formal de la democracia, es posible pensar que uno de los factores principales de cohesión era la necesidad de redes de colaboración frente a las políticas del régimen. Para explorar algunos casos, ver: Revista *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, n° 15. N° especial: *Entre la dictadura y la posdictadura: Producciones culturales en Argentina y América Latina*. 2015, Buenos Aires, URL: <http://revistaafuera15.blogspot.com.ar/>



99 Para una síntesis sobre agentes y pinturas de ese salón, ver: González, 2019, *Ob. Cit.*, p. 387-ss.

100 Entrevistas, 2016 y 2019. En este proyecto habían confluído dos factores que invitan a ampliar la investigación: por un lado, “una foto que circuló” con una escena similar, por otro, las experiencias de la artista en concursos de escultura en nieve desarrollados durante los años 90. Además de sus estudios y producciones en dibujo, grabado y pintura, Selva profundizó en una cuarta disciplina, obteniendo para 1989 el título de Licenciada en Escultura por la UNC.




101 Arce, M. y Ríos, M., *Ob. Cit.*, Anexo documental.

102 Entrevista, 2019.

## Table des illustrations

	<b>Légende</b>	Fig. 1 – Gallegos, Selva (G.S.), <i>Capitán San La muerte</i> , Serie <i>La Sentencia</i> , xilografía, 100x55 cm aprox. 1968-1974. Colección de la artista
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-1.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-1.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 196k
	<b>Légende</b>	Fig. 2 – G.S., Serie <i>Las Estaciones</i> . Dibujos y pinturas. Contratapa del catálogo. Exposición en el Museo Municipal de Bellas Artes “Dr. Genaro Pérez”, Córdoba, 1980.
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-2.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-2.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 264k
	<b>Légende</b>	Fig. 3 – G.S. Serie <i>Laberintos</i> , Dibujo, 1981. Exposición en el CCSV, Córdoba, 1982. Colección de la artista.
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-3.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-3.jpg</a>

	<b>Fichier</b>	3.jpg
		image/jpeg, 264k
	<b>Légende</b>	Fig. 4 – G.S. <i>Propuesta para una Bandera de América</i> , Aguafuerte, Serie <i>Banderas</i> , 1982, Exposición en el Teatro San Martín, Córdoba (Colección de la artista)
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-4.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-4.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 284k
	<b>Légende</b>	Fig. 5 – Gallegos, Selva, Boceto en dibujo, serie <i>Pinturas blancas sobre la Guerra de Malvinas</i> , 1983, Córdoba. (Archivo personal de la artista)
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-5.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-5.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 328k
	<b>Légende</b>	Fig. 6 – Gallegos, Selva. S/t. Serie <i>Pinturas blancas sobre la Guerra de Malvinas</i> , 1983, Córdoba. (Foto recuperada del Archivo personal de la artista)
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-6.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-6.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 140k
	<b>Légende</b>	Fig. 7 – Gallegos, Selva. Serie <i>Pinturas blancas sobre la Guerra de Malvinas</i> , 1983, Córdoba. (Foto recuperada del Archivo personal de la artista)
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-7.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-7.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 168k
	<b>Légende</b>	Fig. 8 – Gallegos, S. Serie <i>Pinturas blancas sobre la Guerra de Malvinas</i> , 1983, Córdoba. (Colección de la artista). 1,60mts x 1,60mts aprox.
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-8.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-8.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 148k
	<b>Légende</b>	Fig. 9 – Ibídem. Detalles.
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-9.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-9.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 216k
	<b>Légende</b>	Figs. 10 – Ibídem. Detalles
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-10.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-10.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 88k
	<b>Légende</b>	Fig. 11 – Gallegos, S. Serie <i>Pinturas blancas sobre la Guerra de Malvinas</i> , 1983, Córdoba. (Foto recuperada del Archivo personal de la artista)
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-11.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-11.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 192k
	<b>Légende</b>	Fig. 12 – Fotografías en blanco y negro, cuadros de Selva Gallegos aceptados en el Salón y Premio Ciudad de Córdoba, <i>Pintura</i> , 1983. Municipalidad de Córdoba, Catálogo, p. 23
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-12.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-12.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 336k
	<b>Légende</b>	Fig. 13 – Fotografías en blanco y negro, cuadros de Selva Gallegos aceptados en el Salón y Premio Ciudad de Córdoba, <i>Pintura</i> , 1983. Municipalidad de Córdoba, Catálogo, p. 23
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-13.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-13.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 220k
	<b>Légende</b>	Fig. 14 – Selva Gallegos junto a uno de sus hijos y uno de sus cuadros en el

	<b>URL</b>	patio del CCAC. Serie <i>Pinturas blancas...</i> , 1983, Córdoba. (Foto recuperada del Archivo personal de la artista).
	<b>Fichier</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-14.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-14.jpg</a>
	<b>Légende</b>	Fig. 15 – ADEV, Afiche de la Exposición en el CCAC, 1983, Córdoba (Imagen recuperada del Archivo personal de Anahí Cáceres).
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-15.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-15.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 144k
	<b>Légende</b>	Fig. 16 – Avendaño, Hernán, <i>Pinturas</i> , sin datos. Exposición de ADEV en el CCAC, 1983, Córdoba. (Fotografía recuperada del Archivo personal de A. Cáceres).
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-16.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-16.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 400k
	<b>Légende</b>	Fig. 17 – Torres, Jorge, Sin título, 1982, óleo sobre madera, 50 x 60 cm. Córdoba. Colección del Museo Provincial de Bellas Artes "E. Caraffa". (Imagen recuperada del Catálogo de la Muestra <i>Caprichos</i> . Ciudad de las Artes. Gobierno de Córdoba. 2013, p. 102).
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-17.jpg">http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/76925/img-17.jpg</a>
	<b>Fichier</b>	image/jpeg, 87k

## Pour citer cet article

### Référence électronique

Alejandra Soledad González, « Figuras (in)visibilizadas. En torno a una serie de pinturas producidas en Córdoba sobre la guerra de Malvinas », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Images, mémoires et sons, mis en ligne le 08 octobre 2019, consulté le 10 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/76925> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.76925>

## Auteur

### Alejandra Soledad González

CONICET-IDH y CIFFyH, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

### Articles du même auteur

**(Re) Pensar Malvinas: visualidades, representaciones y derechos humanos** [Texte intégral]

Paru dans *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Images, mémoires et sons

**Una “feria masiva” de artes plásticas en el ocaso de la última dictadura argentina** [Texte intégral]

Paru dans *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Images, mémoires et sons

## Droits d’auteur



Nuevo mundo mundos nuevos est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.